A MODINHA E O LUNDU NOS SÉCULOS XVIII E XIX

Paulo Castagna

1. Introdução

Apesar do interesse crescente em torno da modinha e do lundu, ainda não foi suficientemente investigada a origem e o desenvolvimento desses gêneros musicais de importância luso-brasileira. Inicialmente, seu estudo foi uma preocupação maior dos brasileiros que dos portugueses, mas na década de 1990 essa tendência se inverteu, sendo impressas importantes contribuições em Portugal.

Um dos primeiro trabalhos sobre o assunto foi publicado por Sílvio ROMERO (1881), mas foram propriamente os estudos de Mário de ANDRADE (1930 e 1944) que se tornaram o ponto de partida para a compreensão das principais características da modinha e do lundu. João Baptista SIQUEIRA (1956) e Eunice Evarina Pereira MENDES (1959) possuem trabalhos importantes sobre as antigas canções brasileiras, seguidos de Mozart de ARAÚJO (1963), o primeiro pesquisador que se dedicou às origens históricas da modinha e do lundu. Essa tendência aparece também em Gerard BÉHAGUE (1968) e Bruno KIEFER (1977), sendo os trabalhos mais recentes nessa linha os de Manuel MORAIS (2000), incluindo, no primeiro deles, o estudo de Ruy Vieira Nery sob a forma de prefácio.

Afora as obras dos autores acima citados, importantes coletâneas foram impressas por Antônio Alexandre BISPO (1987), pelo Instituto da Biblioteca Nacional e do Livro (JORNAL DE MODINHAS, 1996) e por Edilson de LIMA (2001).

2. A modinha

Na segunda metade do séc. XVIII desenvolveu-se, inicialmente em Portugal e posteriormente no Brasil, um estilo peculiar de canção camerística, que acabou sendo denominada *modinha*. A origem dessa designação está ligada à *moda*, que foi, em todo o séc. XVIII, palavra portuguesa para qualquer tipo de canção camerística a uma ou mais vozes, acompanhada por instrumentos.

A *moda*, em Portugal no séc. XVIII, foi um tipo genérico de canção séria de salão, que incluía cantigas, romances e outras formas poéticas, compostas por músicos de alta posição profissional. As *modas* foram tão comuns em Portugal no reinado de D. Maria I que popularizou-se o dito de que na corte dessa rainha "*era moda cantar a moda*" (ENCICLOPÉDIA, v.1, p.494).

A origem da modinha está relacionada um fenômeno europeu - e não apenas português - da segunda metade do século XVIII. Com a progressiva ascensão da burguesia e, consequentemente, com a mudança de hábitos da nobreza, surgiu uma prática musical doméstica ou de salão destinada a um entretenimento mais leve e menos erudito que aquele proporcionado pela ópera e pela música religiosa. Assim, a música doméstica urbana, praticada por amigos e familiares em festas ou momentos de lazer, privilegiou formas de pequeno número de intérpretes, de fácil execução técnica e de restrito apelo intelectual.

Nessa fase desempenharam especial função na música de salão as canções acompanhadas, que além dos requisitos acima, uniam a música à poesia, outra arte que conquistou os saraus domésticos setecentistas. Surgiam, então, canções a uma ou mais vozes, em idiomas locais e acompanhadas de instrumento harmônico. Na Itália apareceu a *canzonetta*, na Espanha a *seguidilla*, na França a *ariette*, na Áustria e Alemanha o *Lied* e em Portugal a *modinha*.

Todos esses gêneros de canções foram derivados de algum tipo de canto teatral. No caso português, existem razões suficientes para se crer que a estrutura melódica das modinhas foi uma derivação das melodias operísticas, apenas adaptadas ao idioma local e às particularidades da prática doméstica. Assim, estão presentes nas modinhas, como nas óperas daquele período, os duos em terças ou sextas paralelas, a ornamentação das linhas vocais e as melodias ricas em notas diminuídas ou passagens ágeis. Observe-se tais particularidades no exemplo 1, o dueto *Entre a selva de Diana*, de autor não indicado, impresso em 1792 (JORNAL DE MODINHAS, p.15).

Exemplo 1. ANÔNIMO. *Entre a selva de Diana* (duetto), c.1-7.

Não foi sem razão que vários autores portugueses de modinhas foram também compositores de óperas, como João de Sousa Carvalho (1745-1798), Marcos Antônio Portugal (1762-1830) e Antônio Leal Moreira (1758-1819), enquanto outros foram compositores de música religiosa (naquele tempo já fortemente influenciada pela ópera), como José Maurício (Mestre da Capela da Catedral de Coimbra), Antônio da Silva Leite (Mestre da Capela da Catedral do Porto), Antônio Galassi (Mestre da Capela da Catedral de Braga) e Luís Antônio Barbosa (Mestre da Capela da Catedral de Braga).

Mas a evolução da *moda* em Portugal recebeu importante contribuição de um brasileiro, o mulato Domingos Caldas Barbosa (Rio de Janeiro, c.1740 - Lisboa, 1800), residente em Portugal a partir de 1770 e introdutor nos salões lisboetas de um gênero particular de canção: a *moda brasileira*. Caldas Barbosa disfrutou de considerável ascensão social no Reino: recebeu ordens menores, tornou-se conhecido na corte e tomou parte na nova Arcádia de Lisboa, sob o pseudônimo de *Lereno Selinuntino*. Dividiu opiniões em Lisboa, depois da difusão das *modas brasileiras*, tendo a seu favor

os marqueses de Castelo Melhor, mas como opositores Filinto Elísio, Antônio Ribeiro dos Santos e o conhecido Bocage.

Foi somente a partir de 1775 que Caldas Barbosa começou a praticar seu novo estilo poético, cujos textos foram preferentemente denominados *cantigas* e publicados somente em 1798 (Lisboa), com o título *Viola de Lereno*, enquanto um segundo volume surgiu em 1826, vinte e seis anos após sua morte. A denominação *modinha*, entretanto, foi criação do próprio Caldas Barbosa, registrada por cronistas portugueses pouco tempo após seu surgimento, como ocorreu com o poeta português Nicolau Tolentino de Almeida em 1779 (ARAÚJO, p.38):

> Cantada a vulgar modinha,
> que é a dominante agora,
> Sai a moça da cozinha,
> e diante da senhora
> vem desdobrar a banquinha.
>
> [...]
>
> Já dentre as verdes murteiras,
> em suavíssimos acentos
> com segundas e primeiras,
> sobem nas asas dos ventos
> as modinhas brasileiras

Outro caso digno de nota é uma carta do escritor português Antônio Ribeiro dos Santos a um amigo (Lisboa, final do séc. XVIII), referindo-se a um sarau que assistiu a contragosto. O texto, de grande valor informativo, tornou-se a mais precisa exposição do significado das modinhas nos saraus lisboetas do séc. XVIII (ARAÚJO, p.39-40):

> "*Meu amigo. Tive finalmente de assistir à assembléia de F...* [D. Leonor de Almeida, Marqueza de Alorna] *para que tantas vezes tinha sido convidado; que desatino não vi? Mas não direi tudo quanto vi; direi somente que cantavam mancebos e donzelas cantigas de amor tão descompostas, que corei de pejo como se me achasse de repente em bordéis, ou com mulheres de má fazenda. Antigamente ouviam e cantavam os meninos cantilenas guerreiras, que inspiravam ânimo e valor;* [...] *Hoje, pelo contrário, só se ouvem cantigas amorosas de suspiros, de requebros, de namoros refinados, de garridices. Isto é o com que embalam as crianças; o que ensinam aos meninos; o que cantam os moços, e o que trazem na boca donas e donzelas. Que grandes máximas de modéstia, de temperança e de virtude se aprendem nestas canções! Esta praga é hoje geral depois que o Caldas começou de por em uso os seus rimances, e de versejar para as mulheres. Eu não conheço um poeta mais prejudicial à educação particular e pública do que este trovador de Vênus e de Cupido; a tafularia do amor, a meiguice do Brasil e, em geral, a moleza americana que em seus cantares somente respiram as imprudências e liberdades do amor, e os ares voluptuosos de Paphos e de Cythera, e encantam com venenosos filtros a fantasia dos moços e o coração das Damas. Eu admiro a facilidade da sua veia, a riqueza das suas invenções, a variedade dos motivos que toma para seus cantos, e o pico e graça dos estribilhos e retornelos com que os remata; mas detesto os seus assuntos e, mais ainda, a maneira com que os trata e com que os canta*"

O texto de Ribeiro dos Santos, especialmente em seu final, informa com precisão qual era a novidade, nas *modas brasileiras*, em relação às portuguesas: os assuntos amorosos, tratados com ousadia e permissividade. No aspecto melódico, entretanto, pouco deveriam diferir das modas em uso, mantendo as melodias derivadas das árias e duetos operísticos. Por isso, Ribeiro dos Santos admira "*a facilidade da sua veia, a riqueza das suas invenções, a variedade dos motivos que toma para seus cantos, e o pico e graça dos estribilhos e retornelos com que os remata*".

O musicólogo português Manuel MORAIS (2000a) questiona a versão corrente de que Caldas Barbosa seria compositor e tocador de viola, acreditando que sua participação na história da modinha teria sido principalmente a de letrista. De fato, não são conhecidas melodias seguramente compostas pelo mulato carioca, mas tão somente letras de modinhas. Assim, o adjetivo "brasileira" deve ser entendido, neste caso, como uma peculiaridade do texto e não exatamente das melodias, ainda que isso demandasse gestos e maneiras próprias de interpretação das canções. Exemplo típico de uma moda brasileira é a canção *Se tem outra a quem adora*, de José Palomino, publicada em Lisboa em 1792 (JORNAL DE MODINHAS, p.10-12):

Se tem outra a quem adora,
regale-se, meu senhor,
escusa fazer-me agora
ouvidos de mercador

> E não se envergonha.
> Ora, não me segue.
> Cuida que sou bruxa.
> Eu não sou pamonha.
> Sou pé de moleque.
> Sou cocada puxa-puxa,
> pois fui a primeira
> em ser seu baju,
> serei catimpoeira,
> serei seu caju

Faça embora o que quiser,
maltrate-me com rigor;
achará muita mulher,
mas não acha tanto amor

> E não se envergonha, etc.

Depois que o meu triste peito
estalasse em viva dor,
diga, ingrato, a que respeito
você quis ser-me traidor

> E não se envergonha, etc.

Desde o estudo de Mozart de ARAÚJO (1963), acreditou-se que as *modinhas brasileiras* possuíam esse nome por serem canções compostas no Brasil e que acabaram sendo difundidas em Portugal. Embora ainda haja muito a ser estudado sobre essa questão, tudo indica que o centro geográfico onde surgiram as modinhas foi mesmo Lisboa, lugar que atraiu contribuições originárias da França, da Itália, do Brasil e outras regiões com as quais Portugal mantinha contato.

Coletâneas de modinhas, com texto e música, surgiram somente a partir da última década do século XVIII. Entre 1792 e 1796 foi publicado o *Jornal de modinhas*, periódico quinzenal editado em Lisboa pelos franceses Francisco Domingos Milcent e Pedro Anselmo Marchal. Nos dias 1º e 15 de cada mês, o periódico apresentava uma nova canção, sendo numeradas de 1 a 24 as canções impressas em cada ano de edição (julho a junho). O *Jornal de modinhas* chegou ao quinto ano, mas desse foram anunciados apenas oito números, tendo sido impresso um total de cento e quatro canções, das quais poucas dezenas foram reeditadas. Todos os números recebiam a mesma página de rosto, com as seguintes informações (JORNAL DE MODINHAS, p.1):

Jornal
DE
MODINHAS
Com acompanhamento de Cravo
PELOS MILHORES AUTORES
DEDICADO
A Sua Alteza Real
Princeza do Brazil
Por P.A. Marchal Milcent.
No primeiro dia e no Quinze de cada Mez, Sahirá
huma Modinha nova.
Preço 200. R.ˢ
LISBOA
Na Real Fabrica e Armazem de Muzica no Largo de Jezus
onde se podera Abonar para a Colecçaõ de cada anno pella quantia de 2880.
na mesma Real Fabrica se acha toda qualidade de Muzica

Afora quatro obras perdidas e dezesseis sem indicação de autoria, dezoito compositores são mencionados como autores das canções. Em geral, tais compositores já eram consagrados no meio musical lisboeta e seus nomes conferiam destaque às canções:

Antônio Bernardo da Silva
Antônio da Silva Leite
Antônio Galassi
Antônio José da Silva
Antônio José do Rêgo
Antônio Leal Moreira
Antonio Puzzi
Corricelli
Francisco Xavier Batista
João de Sousa Carvalho
José Caetano Cabral de Mendonça
José de Mesquita
José Maurício
José Palomino
José Rodrigues de Jesus
Josino
Luís Antônio Barbosa
Marcos Antônio [Portugal]

Observando-se os termos que designam as canções no *Jornal de modinhas*, pode-se perceber, em primeiro lugar, que a palavra *modinha* era raramente utilizada, apesar de figurar no nome do periódico. Sua diversidade, entretanto, demonstra que a designação *modinha* abarcava vários tipos musicais e poéticos:

a voce sola
canzoncina
chula carioca
diálogo entre dois amantes
diálogo jocosério
dueto
duetto
duetto italiano
duetto novo
duetto novo ao som do zabumba
duetto novo por modo de lundu
duo
duo novo
improviso
moda a duo
moda a solo
moda brasileira
moda da copa das caldas
moda do lundu
moda do zabumba
moda nova
moda nova a solo do saboeiro
moda nova brasileira
moda original
modinha a solo
modinha do zabumba
modinha nova
rondó pastoral
tercetto
tercetto noturno
tercetto novo

A grande maioria das canções impressas no *Jornal de modinhas* está destinada a dois cantores com acompanhamento instrumental, sendo bem menos freqüentes aquelas para uma ou três vozes. Quanto ao acompanhamento, são majoritariamente de cravo e, pelo que se deduz de algumas informações impressas nas partituras, boa parte deles foi escrita pelo próprio Marchal. Em casos mais raros aparecem acompanhamentos para os seguintes instrumentos: viola; violino; guitarra (portuguesa); duas guitarras; duas guitarras e viola; duas guitarras, viola e baixo; cravo e dois bandolins; dois bandolins e baixo.

Outras coleções foram impressas em Portugal a partir do início do século XIX, como o *Jornal de modinhas novas dedicadas às senhoras*, de João Batista Waltmann e a *Divertimento muzical ou collecçaõ de modinhas* de Luís José de Carvalho, os dois em 1801 (JORNAL DE MODINHAS, p.x; NERY, p.15). Após seu surgimento na capital portuguesa, com a colaboração da "*meiguice do Brasil*" e da "*moleza americana*", esse tipo de canção começou a se difundir pela colônia, provavelmente já na década de 1790.

A existência na Biblioteca da Ajuda, em Lisboa, de um manuscrito intitulado *Modinhas do Brazil*, com trinta canções a duas vozes, acompanhadas de viola ou cravo (BÉHAGUE, 1968), levanta a possibilidade de ser essa uma coletânea de obras compostas no Brasil na última década do século XVIII. Por outro lado, a inexistência de outros documentos referentes à prática de modinhas no Brasil, em período anterior ao século XVIII, pode indicar que o manuscrito *Modinhas do Brazil* contenha obras escritas em Portugal, mas com a utilização de elementos de origem brasileira, especialmente no texto. Alguns dos textos das canções desse manuscrito são de autoria

de Domingos Caldas Barbosa, o que levou BÉHAGUE (1968) a supor que o poeta poderia ter sido o autor das obras, hipótese já enfraquecida à luz das informações ora disponíveis (MORAIS, 2000a).

Seja como for, a designação *modinha brasileira* continuou a ser utilizada no século XIX, mesmo em canções compostas e impressas no Brasil, o que faz supor que esse, como o *tango brasileiro* e a *valsa brasileira*, designem mais um gênero musical que a procedência geográfica das composições. A transição do século XVIII para o XIX fez surgir um novo tipo de canção, obviamente derivada das modinhas setecentistas, que privilegiou o canto a uma voz. Suas características, de acordo com DODERER (p.viii), foram as seguintes:

> "*Pelos finais do século* [XVIII] *surge em primeiro plano um novo tipo de Modinhas. Decisivamente cunhada pela cultura musical da alta burguesia, a Modinha transforma-se agora numa canção de sala a uma voz com acompanhamento de piano. A linha melódica do canto torna-se mais diferenciada melódica e ritmicamente e leva pela sua constante alteração de tempos fortes a uma característica oscilação de acentos. Mantêm-se os textos literários cheios de sentimentalismo e de penas de amor que encontram a sua contraparte numa delineação melódica considerada pelos ouvintes de então como 'doce e deliciosa'. A par do uso freqüente dos contrastes maior-menor, a subdominante sobrepõe-se na constelação tonal. Numa linguagem musical cheia de suspiros e de ais, é a personagem do homem que quase sempre se dirige à 'Dona do seu coração'. A loucura da ópera reflete-se no repertório das Modinhas; árias ou motivos de óperas especialmente queridas - aos quais se adaptou um texto português - encontram imediatamente como novas Modinhas acolhimento entusiástico.*"

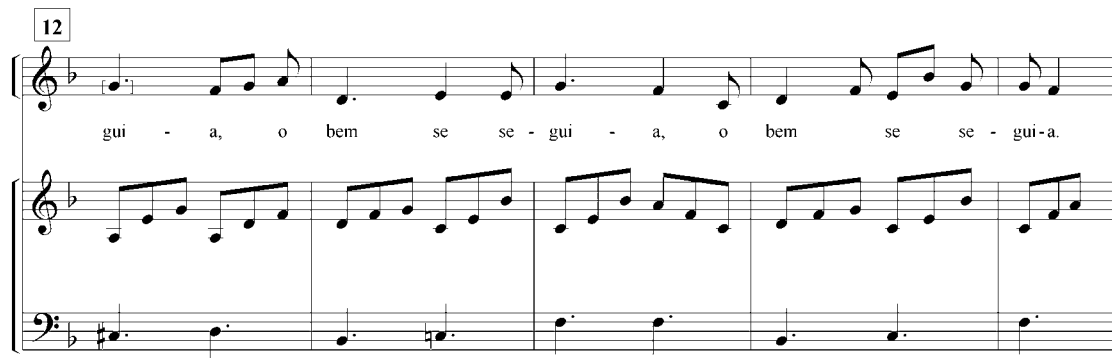
Foi esse tipo de modinhas que se estabeleceu no Brasil e iniciou um grande desenvolvimento no século XIX, sendo representante a canção *Minha Marília não vive* (MODINHAS, p.25-26), do compositor carioca Cândido Inácio da Silva (exemplo 2). É essa modinha da primeira metade do século XIX referida por Ernesto VIEIRA (1899, p.350), em descrição que concorda com as idéias acima apresentadas:

> "Modinha. *Ária, espécie de romança portuguesa muito em voga durante os fins do século passado* [XVIII] *e primeira metade do atual* [XIX]. *A modinha era uma melodia triste, sentimental, freqüentemente no modo menor, com letra amorosa. Muitas modinhas eram também extraídas das óperas italianas que mais agradavam.*"
>
> "*A modinha passou de Portugal para o Brasil e ainda ali não foi de todo abandonada, tornando-se também mais característica pelos requebros lânguidos com que as brasileiras a cantam.* [...]"

Exemplo 2. CÂNDIDO INÁCIO DA SILVA. *Minha Marília não vive* (modinha), c.1-8.

Deve-se, entretanto, a Grigóry Ivanovitch Langsdorff (1774-1852), Cônsul da Rússia no Brasil, o primeiro registro musical de uma modinha seguramente cantada em solo brasileiro (exemplo 3), mais especificamente na Vila de Nossa Senhora do Desterro da Ilha de Santa Catarina em 1806 (LANGSDORFF, 1818, entre p.54-55; LANGSDORFF, s.d., f.56), sob a designação *ária brasileira* (*Brasiliaansche Aria* em holandês e *Brasilische Arie* em alemão). O viajante fez acompanhar o exemplo da seguinte observação, que também parece ter sido a primeira referente às modinhas no Brasil (LANGSDORFF, 1818, p.54):

> "[...] *À noite as pessoas se encontram em pequenos grupos de familiares, onde se dança, brinca, ri, canta-se e contam-se anedotas, conforme a tradição portuguesa. Os instrumentos musicais mais usados são a viola e o chocalho. A música é cheia de expressão, terna e sentimental. As canções são de conteúdo modesto, freqüentemente reiterando temas como amor por mulheres, corações sangrentos e feridos, desejos e saudades.* [...]"

Exemplo 3. ANÔNIMO (registrado por Grigóry Ivanovitch Langsdorff). *Quando o mal se acaba* (ária brasileira), c.1-16.

Mas a primeira coletânea de modinhas praticadas no Brasil foi publicada pelos pesquisadores austríacos Johann Baptist von Spix (1781-1826) e Carl Friedrich Philipp von Martius (1794-1868), enviados pelo rei da Baviera, para realizar um levantamento botânico, zoológico, mineralógico e etnológico nas províncias de São Paulo, Minas Gerais, Bahia, Pernambuco, Piauí, Maranhão e Amazonas. Além de seu monumental levantamento botânico e mineralógico, importante até hoje nos meios científicos, Spix e Martius publicaram em Munique, entre 1823-1831, três volumes intitulados *Reise in Brasilien* (Viagem pelo Brasil), nos quais relataram suas aventuras e apresentaram importantes aspectos da história, geografia e cultura brasileira.

Martius, responsável pela redação da *Viagem pelo Brasil*, também era um bom conhecedor de música e, para enriquecer a publicação, elaborou um anexo musical intitulado *Brasilianische Volkslieder und Indianische Melodien* (Canções populares brasileiras e melodias indígenas), com quatro canções recolhidas em São Paulo, uma em Minas Gerais, uma na Bahia, uma com a indicação "*de Minas e Bahia*" e outra com a indicação "*de Minas e Goiás*", além de um *lundu* instrumental (sem indicação de localidade) e 14 melodias indígenas.

Embora Martius tenha observado, ao passar pela cidade de São Paulo em 1818, que, além da viola, "*nenhum outro instrumento é estudado*" (SPIX e MARTIUS, v.1, p.141), o autor apresentou suas transcrições dos *Volkslieder* em versões para canto e piano. Ainda não se realizaram pesquisas para se determinar com precisão quais instrumentos de cordas eram utilizados no Brasil para acompanhar o canto nesse período e se estes possuíam cordas simples ou duplas (na única gravura de seu livro na qual aparece um instrumento como esse, o mesmo foi representado com seis cordas simples): o autor austríaco sempre utiliza o termo alemão (e bastante genérico) "*Gitarre*" e, apenas uma vez, informa que, entre nós, era denominado "*viola*". Quando esteve no Rio de Janeiro, em 1817, Martius afirmou textualmente (DODERER, p.ix):

> "*O brasileiro tem, tal como o português, uma boa sensibilidade para modulações agradáveis e seqüências regulares, dando assim ao seu canto um maior apoio graças ao acompanhamento simples da viola. A viola é aqui, como no sul da Europa, o instrumento preferido, ao passo que o piano é uma muito rara peça mobiliária que se encontra apenas nas casas ricas.*"

Presume-se, portanto, que Martius elaborou um acompanhamento para piano destinado aos seus leitores austríacos e não exatamente por tê-lo observado no Brasil. Além disso, as canções brasileiras registradas pelo escritor austríaco receberam a designação "populares", mas não com o mesmo significado que o termo possui atualmente. Tal expressão, para Martius, designaria um aspecto não erudito, distante da

corte, do teatro ou da igreja e mais ligado aos costumes domésticos e familiares, relativos, porém, à elite e não às classes baixas. É isso o que se deduz da observação que o autor austríaco fez dessas canções, quando esteve no Rio de Janeiro em 1817 (DODERER, p.ix):

> "*As canções populares são acompanhadas pela viola e têm a sua origem tanto em Portugal como no próprio país. É pelo canto e pelos sons do instrumento que o brasileiro é facilmente levado a dançar, dando expressão à sua boa disposição através de contradanças sutís, no ambiente das camadas sociais eruditas, e através de movimentos e posições mímico-sensuais parecidos com os dos pretos, no ambiente das camadas baixas.*"

Some-se a essas observações o fato de que as modinhas portuguesas e brasileiras do período monárquico, apesar de alegres e ousadas, repletas de termos de origem popular, eram divulgadas em refinadas partituras ou manuscritos, obviamente destinados a freqüentadores dos círculos cultos. É somente na transição do século XIX para o XX que a modinha atingirá uma difusão social que admitirá a designação popular.

As observações de Martius são ricas para se compreender o significado que tiveram as canções que este ouviu no Brasil, no final do reinado de D. João VI. Denominando-as *modinhas* e informando que aqui se ouviam tanto as compostas no país, quanto as trazidas de Portugal, foi capaz de estabelecer a diferença entre as canções locais e as de origem lusitana. Seu relato mais importante em relação a esse aspecto foi escrito no Rio de Janeiro, em 1817 (DODERER, p.x):

> "[...] *As canções populares são de origem portuguesa ou brasileira. As últimas sobrepõe-se no que diz respeito à naturalidade do texto e da melodia; mantêm-se dentro do gosto do povo e demonstram, às vezes, um verdadeiro ímpeto lírico dos autores, na maior parte anônimos. Amor desprezado, tormentos de ciúme e penas de despedidas são os objetos da sua 'musa' e uma inspirada referência à natureza oferece a estes poemas um ambiente próprio e sereno. Esta atmosfera criada parece a uma pessoa européia tanto mais deliciosa e suave quanto se sente em disposição idílica provocada pela riqueza e pelo tranqüilo prazer que toda a natureza em volta respira. As canções que juntamos no Atlas servirão, certamente, para provar a verdade das nossas palavras.*"

Em 1826, o escritor francês Ferdinand DENIS (p.581-582) publicava um relato não menos interessante sobre o canto das modinhas no Brasil, no qual informa que, apesar da flagrante simplicidade técnica dessas canções, sua irresistível atraência contaminava até mesmo os europeus recém chegados ao país:

> "[...] *Ao mesmo tempo que a música de Rossini é admirada nos salões, porque é cantada com uma expressão que nem sempre se encontra na Europa, os simples artesãos percorrem ao serão as ruas cantando essas encantadoras modinhas, que é impossível ouvir sem com elas se ficar vivamente comovido; quase sempre servem para pintar os devaneios do amor, as suas penas ou a sua esperança; as palavras são*

simples, os acordes repetem-se de uma forma bastante monótona; mas têm, por vezes, um tal encanto na melodia, e por vezes uma tal originalidade que o europeu acabado de chegar não pode cansar-se de as ouvir e compreende a indolência melancólica desses bons cidadãos que ouvem durante horas seguidas as mesmas canções."

Na primeira metade do século XIX, o principal centro de difusão das modinhas, no Brasil, foi o Rio de Janeiro. As primeiras canções desse gênero começaram a ser impressas na década de 1830 e centenas foram publicadas até o final do século, por autores brasileiros ou radicados no Brasil, como os abaixo indicados:

Antônio Carlos Gomes (1836-1896)
Antonio Tornaghi (séc. XIX)
Cândido Inácio da Silva (c.1800-1838)
Francisco da Luz Pinto (?-1865)
Francisco Joaquim de Santana Matos (séc. XIX)
Francisco Manuel da Silva (1795-1865)
Gabriel Fernandes da Trindade (c.1790-1854)
João Mazziotti (?-1850)
José Joaquim Lodi (?-1856)
José Maria da Silva Rodrigues (séc. XIX)
Joseph Fachinetti (séc. XIX)
Padre Telles (séc. XIX)
Rafael Coelho Machado (1814-1887)

A partir da segunda metade do século XIX foram impressas várias coletâneas de textos de modinhas, como o TROVADOR (1876) e A CANTORA BRASILEIRA (1878), fenômeno semelhante ao que ocorrera com as modinhas de Domingos Caldas BARBOSA (1944) no século XVIII. Coletâneas com texto e música são mais comuns a partir do início do século XX, como é o caso das *Canções populares do Brazil*, de Julia Brito MENDES (1911), cujo título já indica uma terceira fase evolutiva das modinhas, embora a publicação contenha obras compostas desde o início do século XIX.

3. O lundu instrumental

Em meados do século XVIII estabeleceu-se no Brasil uma modalidade de dança que seria conhecida, já no início do século seguinte, como a dança nacional. Denominada *lundu*, *londu*, *landu*, *landum* ou *lundum*, esse tipo de música parece ter sido a mais antiga dança brasileira da qual conhecemos exemplos musicais, embora seja necessário esclarecer em que medida o lundu foi exatamente brasileiro.

Se não existiu qualquer documento português ou brasileiro anterior a 1775 com a denominação *modinha*, o mesmo ocorreu em relação ao *lundu*. Apesar de ter sido comum no Brasil, durante o século XVIII, um ritual africano denominado *calundu*, difundido também em Portugal já no séc. XVII, parece não haver relação direta entre a música que teria sido utilizada no *calundu* e a música do *lundu* nos séculos XVIII e XIX. Por outro lado, não existe dúvida que o nome dessa dança seja de origem africana, como informa Ernesto VIEIRA (1899, p.319):

"Lundum *ou* Landum. *Dança chula africana, usada também no Brasil. O dicionário da língua bunda por Conecatim tem* landú, *todavia a forma geralmente seguida é* lundum."

Tudo indica que o *lundu* tenha mesmo surgido no Brasil, mesmo sendo o resultado da mescla de elementos musicais e coreográficos de origens diversas. A dança nacional portuguesa na segunda metade do XVIII era a *fôfa*, dançada aos pares, ao som de violas e guitarras (portuguesas); parece não ter sido muito utilizada no Brasil, já que normalmente não é citada em documentos brasileiros. No Brasil setecentista, ao contrário, foram predominantemente citadas duas danças: o *lundu* e o *batuque*.

O *batuque*, a julgar pelas descrições e ilustrações disponíveis (as principais foram publicadas por Carl Friedrich von Martius e por Johann Moritz Rugendas), foi uma denominação portuguesa genérica para todo tipo de dança de negros, praticada em fazendas durante o dia e ao ar livre, nos fins de semana ou dias de festa. O *batuque* era acompanhado pela percussão de instrumentos idiófonos ou membranófonos ou, mais comumente, pela batida das próprias mãos, empregando-se também a umbigada, recurso coreográfico que se difundiu por todo o país em gêneros que ainda são observados entre populações de origem negra.

Já o *lundu* parece ter sido uma dança mais difundida socialmente, praticada entre negros, brancos e mulatos. Carl Friedrich von Martius, que esteve em Belém em 1819, associou o *lundu* aos mulatos da cidade, com a seguinte observação (SPIX e MARTIUS, v.3, p.29): "*Para o jogo, a música e a dança, está o mulato sempre disposto, e movimenta-se insaciável, nos prazeres, com a mesma agilidade dos seus congêneres do sul, aos sons monótonos, sussurrantes do violão, no lascivo lundu ou no desenfreado batuque.*" Johann Moritz Rugendas (1802-1858), que acompanhou Langsdorff em uma expedição pelo Brasil entre 1821-1829, confirma a diferença social que existiu entre o *batuque* e o *lundu*, no *Malerische Reise in Brasilien* (Viagem pitoresca pelo Brasil), publicado em 1835 (RUGENDAS, p.157-158):

> "*A dança habitual do negro é o 'batuque'. Apenas se reúnem alguns negros e logo se ouve a batida cadenciada das mãos; é o sinal de chamada e de provocação à dança. O batuque é dirigido por um figurante; consiste em certos movimentos do corpo que talvez pareçam demasiado expressivos; são principalmente as ancas que se agitam; enquanto o dançarino faz estalar a língua e os dedos, acompanhando um canto monótono, os outros fazem círculo em volta dele e repetem o refrão.*"
>
> "*Outra dança negra muito conhecida é o 'lundu', também dançada pelos portugueses, ao som do violão, por um ou mais pares. Talvez o 'fandango', ou o 'bolero' dos espanhóis, não passem de uma imitação aperfeiçoada dessa dança.*"
>
> "*Acontece muitas vezes que os negros dançam sem parar noites inteiras, escolhendo, por isso, de preferência, os sábados e as vésperas dos dias santos.*"

Rugendas também produziu duas gravuras com o título "*Danse landu*", nas quais foram retratadas duas situações sociais distintas, em torno da mesma dança. Na primeira delas (RUGENDAS, 3ª div., pl.18), representou uma cena noturna ao ar livre, ao lado de uma casa grande e em frente a uma fogueira, envolvendo um casal de dançarinos, um tocador de viola e dezenove espectadores, constituídos de negros, mulatos e brancos, entre os últimos um clérigo e um homem armado com espada, ao lado de sua companheira. O dançarino, vestido à portuguesa, com sapatilha e meias, mantém os dois braços levantados, com castanholas nas duas mãos, enquanto a dançarina movimenta-se com as mãos na cintura. Na segunda gravura (RUGENDAS, 4ª

div., pl.17), existe uma cena semelhante, porém ao cair da tarde e junto a um casebre, na qual observa-se um casal de dançarinos mulatos, ambos descalços, mas realizando os mesmos movimentos da gravura anterior: o homem com os braços erguidos, aparentemente estalando os dedos, e a mulher com as mãos na cintura. Treze pessoas, entre negros e mulatos, presenciam a dança, um deles a cavalo.

Além da difusão social, Rugendas também atesta uma ligação direta entre o lundu e certas danças ibéricas (portuguesas ou espanholas) como o fandango e o bolero, nas quais eram utilizadas as castanholas, os estalos dos dedos e o acompanhamento das violas, chegando até a afirmar que as versões ibéricas seriam derivadas do lundu.

Assim como no caso das modinhas, é bem possível que o lundu tenha passado por transformações na transição do século XVIII para o XIX. Por outro lado, as informações conhecidas da segunda metade do século XVIII concordam com aquelas apresentadas por Martius e Rugendas. O próprio Domingos Caldas Barbosa relaciona o lundu ao fandango (ARAÚJO, p.22-23):

> Eu vi correndo hoje o Tejo,
> vinha soberbo e vaidoso;
> só por ter nas suas margens
> o meigo lundum gostoso.
>
> Que lindas voltas que fez;
> estendido pela praia,
> queira beijar-lhe os pés
>
> Se o lundum bem conhecera,
> quem o havia cá dançar;
> de gosto mesmo morrera,
> sem poder nunca chegar.
>
> Ai, rum, rum,
> vence fandangos e gigas
> a chulice do lundum.
>
> [...]

Outra informação importante do final do séc. XVIII pode ser encontrada em uma carta de 1780 do ex-governador de Pernambuco, D. José da Cunha Grã Athayde e Mello, segundo a qual além da relação com as danças ibéricas, o lundu era comum entre brancos e mulatos (ARAÚJO, p.55):

> "[...] *Os pretos, divididos em nações e com instrumentos próprios de cada uma, dançam e fazem voltas como arlequins, e outros dançam com diversos movimentos do corpo, que, ainda que não sejam os mais indecentes, são como os* fandangos *em Castella e fofas de Portugal, o lundum dos brancos e pardos daquele país*".

A descrição mais pormenorizada de um *lundu*, entretanto, foi-nos deixada nas *Cartas Chilenas* (1787), de Tomás Antônio Gonzaga. Neste texto, além de uma vez mais ser informada a tendência de expansão social do lundu, o poeta indica a presença da viola e dos estalos dos dedos, mas acusa o uso da umbigada, elemento coreográfico originário do batuque (ARAÚJO, p.22):

> Fingindo a moça que levanta a saia
> e voando na ponta dos dedinhos,

prega no machacaz, de quem mais gosta,
a lasciva embigada, abrindo os braços.
Então o machacaz, mexendo a bunda,
pondo uma mão na testa, outra na ilharga,
ou dando alguns estalos com os dedos,
seguindo das violas o compasso,
lhe diz - "eu pago, eu pago" - e, de repente,
sobre a torpe michela atira o salto.
Ó dança venturosa! Tu entravas
nas humildes choupanas, onde as negras,
aonde as vis mulatas, apertando
por baixo do bandulho a larga cinta,
te honravam cos marotos e brejeiros,
batendo sobre o chão o pé descalço.
Agora já consegues ter entrada
nas casas mais honestas e palácios!

Manuel Raimundo QUERINO (p.293) confirma a presença dos traços ibéricos no lundu oitocentista, apresentando a seguinte descrição da coreografia de uma variante do lundu denominada *lundu de marruá*:

"*Duas pessoas na posição de dançarem a valsa, davam começo ao lundu. Depois, apertavam as mãos; levantavam os braços em posição graciosa, a tocar castanholas, continuando a dança desligadas.*"

Outro autor, ARARIPE JUNIOR (p.169-170), mantém a crença de ter existido relação direta entre o lundu e certas danças ibéricas, apresentando outra descrição de sua coreografia:

"[...] *O lundu, que é tudo que pode haver de mais dengoso em matéria de canto e coreografia, excede à seguidilha espanhola, com a qual guarda parentesco, e a dança voluptuária do ventre, das orientais. Não é tão ideal como a primeira, nem tão brutalmente carnal como a segunda: é, porém, mais quente do que ambas, sem desabrochar na lubricidade descabelada das falotomias antigas. No lundu há uma leveza de pisar, um airoso de porte e uma meiguice de voz, que não se encontra em nenhuma das manifestações similares de outros povos mestiçados; e a sua maior originalidade consiste no ritmo resultante da luta entre o compasso quaternário rudemente sincopado dos africanos e a amplificação da serranilha portuguesa. Essa fusão de ritmos na península deu cabimento à* caninha verde *e à* chula, *cuja grosseria diariamente observamos. A mulata, entretanto, vibrátil, ciosa, por vezes lânguida, pondo os incitamentos desses dois ritmos nos quadris, como expressão da sexualidade, subordinados ao canto apaixonado, estuoso e ao mesmo tempo grácil, começou a sincopa-lo a capricho, produzindo flexuosidades quase inexprimíveis e de um erotismo refinado.*"

Como já referido anteriormente, o nome *lundu* indica a existência de alguma relação entre essa dança e a cultura africana, que até o momento não foi totalmente apurada. Por outro lado, os mais antigos exemplos musicais conhecidos de lundu corroboram sua possível origem ibérica. Uma das peças do anexo musical *Brasilianische Volkslieder und Indianische Melodien* (n.9) é o "*Landum, Brasilianische Volktanz*" (lundu, dança popular brasileira), a única obra instrumental da coletânea

(exemplo 4) e, ao mesmo tempo, o mais antigo registro musical que se conhece desse tipo de dança, no Brasil (SPIX e MARTIUS, v.2, p.301).

Exemplo 4. ANÔNIMO (registrado por C.P.F. Martius). *Landum* (instrumental), c.1-25.

No lundu recolhido por Martius observa-se a variação contínua de um motivo de quatro compassos, no qual o terceiro e quarto compassos são uma repetição do primeiro e segundo. Além disso, o motivo alterna um compasso na tônica e um na dominante da tonalidade utilizada, no caso lá maior. O exemplo apresenta vinte e três variações (há uma repetição errônea dos dois primeiros compassos da vigésima primeira variação, logo após o c.92), seguidas de seis compassos finais que não participam do processo de variação, especificamente destinados ao encerramento da peça. À exceção da sétima variação, que possui oito compassos (os quatro primeiros iguais aos quatro seguintes), as demais possuem sempre quatro compassos repetidos de dois em dois, estando os compassos ímpares na tônica e os pares na dominante.

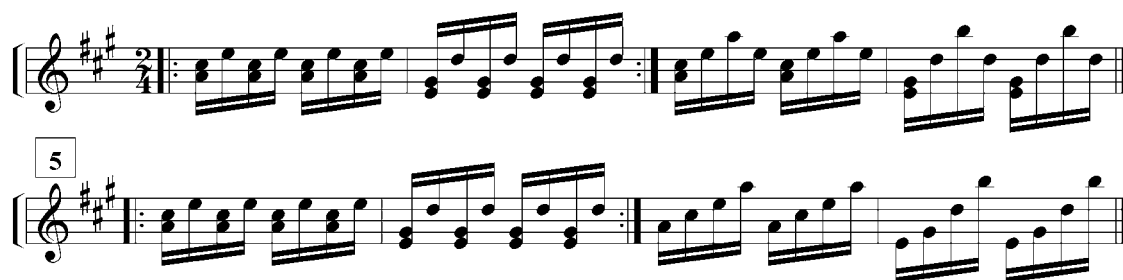
Ora, o esquema acima descrito é nitidamente aparentado às *diferencias* instrumentais, compostas por vihuelistas espanhóis do século XVI, como Luís de Narváez, Alonso Mudarra, Enriquez de Valderrabano e outros. Esse tipo de música entretanto, além de não ser um tipo de dança, estava destinado a um ambiente cortesão e explorava tanto a diversidade musical quanto a destreza manual do executante, parecendo, em geral, mais exuberante que o exemplo registrado por Martius. Por outro lado, a prática das variações na Península Ibérica a partir das *diferencias* acabou sendo transferida para danças espanholas e portuguesas já no século XVII, chegando até o fandango do século XVIII.

Nesse aspecto, portanto, não há dúvidas de que o lundu representou a recepção, no Brasil, de um gênero de dança ibérica que, embora transformada, manteve

características suficientes para se reconhecer sua origem. Essa idéia contradiz a maior parte das opiniões correntes sobre o lundu, que a dão como dança de origem exclusivamente africana, problema que decorre principalmente da escassez de exemplos musicais, cuja análise permita conclusões mais abrangentes.

Felizmente, outros exemplos de lundu do início do século XIX foram recentemente apresentados pelo musicólogo paranaense Rogério BUDASZ (p.313-317), procedentes de um manuscrito de música para saltério copiado em Paranaguá (PR) nas primeiras décadas do séc. XIX, por Antônio Vieira dos Santos (Porto, 1784 - Morretes, 1854). Esse documento contém algumas danças denominadas *lundu*, *lundu da Bahia*, *lundu do Rio* e *lundu de marruá* (SANTOS, p.21). Duas delas, sob o título *Primeiro lundu da Bahia* e *Segundo lundu da Bahia* (SANTOS, p.57-62) podem ser parcialmente observadas nos exemplos 5 e 6.

Exemplo 5. ANÔNIMO (registrado por Antônio Vieira dos Santos). *Primeiro lundu da Bahia* (instrumental), c.1-28

Exemplo 6. ANÔNIMO (registrado por Antônio Vieira dos Santos). *Segundo lundu da Bahia* (instrumental), c.1-20.

No *Segundo lundu da Bahia* (exemplo 6), tal como no lundu registrado por Martius, ocorre a alternância de compassos na tônica e na dominante, também de lá maior. Um motivo de dois compassos, com *ritornello*, inicia a dança, sendo repetido depois de cada variação. Esse motivo contém a mesma repetição interna observada no lundu impresso por Martius mas, diferentemente deste, as variações possuem apenas dois compassos, sem a referida repetição. Observe-se, entretanto, que na terceira variação (c.11-14) a repetição está presente, fazendo supor que, embora nem sempre indicada, a repetição poderia estar subentendida.

No *Primeiro lundu da Bahia* (exemplo 5) o esquema formal é próximo ao exemplo anteriormente analisado, sendo visível apenas um procedimento particular a partir do c.17, com a fusão do motivo inicial às variações, fazendo com que aquele tenha um compasso a menos e estas um a mais, porém sempre mantendo a alternância dos compassos na tônica e na dominante.

Apesar das diferenças entre os lundus registrados por Antônio Vieira dos Santos e aquele impresso por Carl Friedrich von Martius, é grande sua semelhança no que se refere ao princípio formal, subsidiando a hipótese de que o tipo de variação que exibem seria a principal característica melódica dessa dança, ao menos no início do século XIX. Mais difícil, entretanto, é a tentativa de localizar elementos de origem africana no som dessa dança, a qual terá de aguardar novos estudos para seu esclarecimento.

4. O lundu-canção

Até o momento, os autores que se dedicaram ao estudo do lundu aceitam a hipótese de que Domingos Caldas Barbosa o tenha introduzido nos salões lisboetas, porém não como dança instrumental, mas já como uma modalidade de canção. Esse novo tipo de lundu, que para ser diferenciado da dança instrumental pode ser denominado lundu-canção, na verdade é um tipo de *modinha* que possui algumas características particulares.

Um dos primeiros exemplos de lundu-canção foi impresso no JORNAL DE MODINHAS (p.52-53 e ARAÚJO, p.79-80) em 1º de maio de 1793, no n.21 do primeiro ano. trata-se de uma *moda do londu* composta por José de Mesquita, sob o texto *Já se quebraram os laços* (exemplo 7).

Exemplo 7. JOSÉ DE MESQUITA. *Já se quebraram os laços* (lundu-canção), c.1-32.

A *moda do londu* de José de Mesquita possui um motivo inicial de quatro compassos no cravo, reapresentado nos c.17-20, o qual manifesta o mesmo tipo de repetição interna dos lundus instrumentais anteriormente analisados. A diversidade de acordes, entretanto, é um pouco maior, mas é evidente uma certa tendência de se alternar compassos na tônica e na dominante (de fá maior). Paralelamente, a peça está inteiramente dividida em células de oito compassos, que receberam barras duplas no exemplo 7, somente para facilitar sua visualização.

Embora não possam ser caracterizadas como variações, tais células exibem, entre si, contrastes na figuração, ao mesmo tempo que procuram repetir certos padrões melódicos, como ocorre entre as células dos c.9-12 e 29-32. Observe-se, finalmente, que, nas citadas células, o terceiro e quarto compassos são uma repetição (com pequenas modificações) do primeiro e segundo, tal como referido no caso do lundu instrumental.

Tais características corroboram a hipótese, também corrente, de que o lundu-canção teria se originado do lundu instrumental. A diferença, entretanto, não seria apenas musical, mas também social: inicialmente, o lundu-canção fora praticado como música de salão em meio à elite lisboeta, como uma espécie de imitação do lundu instrumental dançado por brancos e mulatos brasileiros e, por essa razão, teria mantido algumas de suas características sonoras.

Há, entretanto, uma outra particularidade verificada em alguns dos lundus setecentistas, que permaneceu em seus congêneres do século XIX: o caráter sincopado das melodias vocais. Tal efeito pode ser observado na exemplo 8, *Eu nasci sem coração*, sexta canção do manuscrito *Modinhas do Brazil*, cuja letra é do próprio Domingos Caldas Barbosa (BÉHAGUE, p.44-61; MORAIS, 2000b, p.71-75; LIMA, p.224).

Exemplo 8. ANÔNIMO. *Eu nasci sem coração* (lundu-canção), c.1-15.

Eu nas - ci sem co - ra - ção,
Eu nas - ci sem co - ra - ção,
5
sen - do com e - le ge - ra - do,
eu nas-
sen - do com e - le ge - ra - do,
eu nas-
10
ci sem co - ra - ção, sen - do com e - le ge - ra -
ci sem co - ra - ção, sen - do com e - le ge - ra -
13
do, sen - do com e - le ge - ra - do.
do, sen - do com e - le ge - ra - do.

Em toda a canção *Eu nasci sem coração* alternam-se compassos na tônica e na dominante, observando-se a remanescência do princípio da variação entre os c.3-7 e 9-13, o que caracteriza esta peça como um lundu, apesar dessa designação não ter sido especificada no manuscrito. Mas a característica mais evidente nesse exemplo é a forte sincopação das melodias destinadas ao canto, fenômeno que ainda não pode ser facilmente explicável a partir das informações ora disponíveis.

É possível que a presença de elementos africanos (ainda não totalmente identificados) no lundu instrumental tenha feito com que alguns deles fossem transpostos para o lundu-canção, estando entre eles o uso constante da síncopa. Seja como for, o lundu-canção, tal como a modinha, começou a ser composto no Brasil a partir do princípio do século XIX, muitas vezes mantendo a utilização da síncopa. Inicialmente, a temática amorosa continuou em uso assim como nas modinhas setecentista.

No decorrer do séc. XIX, contudo, o lundu canção foi abandonando a temática amorosa, recebendo um caráter satírico, como se observa nas composições de Cândido Inácio da Silva, Gabriel Fernandes da Trindade, Padre Telles, Francisco Manuel da Silva e outros. Um dos primeiros exemplos publicados no Rio de Janeiro foi o lundu *Graças aos Céus*, de Gabriel Fernandes da Trindade (DODERER, p.17-19), cujo texto é o que se segue.

Graças aos céus, de vadios
as ruas limpas estão
deles a casa está cheia,
a Casa da Correção

> Já foi-se o tempo de mendigar,
> fora vadios, vão trabalhar!

Senhor chefe da Polícia,
eis nossa gratidão
por mandares os vadios
à Casa da Correção

> Já foi-se o tempo de mendigar, etc.

Sede exato, pois, senhor,
em tal deliberação,
que muita gente merece
a Casa da Correção

> Já foi-se o tempo de mendigar, etc.

Na primeira metade do século XIX, o lundu-canção continuou a ser comum no Brasil, sem deixar de ser praticado em Portugal. Por outro lado, tanto a modinha quanto os dois tipos de lundu sofreram fortes transformações a partir do final do século XIX, especialmente relacionadas ao seu desnivelamento social. Já fazendo parte da prática musical popular, a modinha e o lundu chegaram ao século XX reconhecidos como gêneros tipicamente brasileiros, apesar de sua origem européia e africana.

5. Referências bibliográficas

ANDRADE, Mário de. Cândido Inácio da Silva e o lundu. *Revista Brasileira de Música*, Rio de Janeiro: n.17-39, 1944.

ANDRADE, Mário de. *Modinhas imperiaes*: ramilhete de 15 preciosas modinhas de salão brasileiras, do tempo do império, para canto e piano, seguidas por um delicado lundú para pianoforte, cuidadosamente escolhidas, prefaciadas, anotadas e dedicadas ao seu ilustre e genial amigo, o maestro Heitor Villa-Lobos. São Paulo: Casa Chiarato, 1930. 49p.

ARARIPE JUNIOR, T. A. de. *Gregório de Mattos*. 2 ed., Paris: Garnier, 1910. Apud: ARAÚJO, Mozart de. *A modinha e o lundú no século XVIII*: uma pesquisa histórica e bibliográfica. São Paulo: Ricordi, 1963. p.43-54.

ARAÚJO, Mozart de. *A modinha e o lundú no século XVIII*: uma pesquisa histórica e bibliográfica. São Paulo: Ricordi, 1963. 159p.

BARBOSA, Domingos Caldas. *Viola de Lereno*. Rio de Janeiro: Instituto Nacional do Livro / Ministério da Educação e Cultura, 1944. 2v.

BÉHAGUE, Gerard. Biblioteca da Ajuda (Lisboa) MSS 1595 / 1596; two eighteenth-century anonymous collections of modinhas. *Anuário / Yearbook / Anuário*, Inter-American Institute for Musical Research / Instituto Interamericano de Investigación Musical / Instituto Inter-Americano de Pesquisa Musical, New Orleans, v.4, p.44-81, 1968.

BISPO, Antônio Alexandre. Um manuscrito de modinhas da Biblioteca Estatal Bávara de Munique. *Boletim da Sociedade Brasileira de Musicologia*, São Paulo: n.3, p.133-153, 1987.

BUDASZ, Rogério. Uma tablatura para saltério do século XIX. X ENCONTRO ANUAL DA ANPPOM, Rio de Janeiro, 5 a 9 de agosto de 1996. *Anais*. Rio de Janeiro, 1996. p.313-317.

A CANTORA brasileira; recitativos; Nova collecção de recitativos tanto amorosos como sentimentaes precedidos de algumas reflexões sobre a musica no Brazil. Rio de Janeiro: B. L. Garnier, 1878. iv, 276, xiip.

DENIS, Ferdinand. Résumé de l'histoire littéraire du Portugal, suivi du résumé de l'histoire littéraire du Brésil. Paris: Lecointe & Durey, 1826. p.581-582. Apud: NERY, Ruy Vieira. Algumas considerações sobre as origens e o desenvolvimento da Modinhas Luso-Brasileira. In: MORAIS, Manuel. Modinhas, lunduns e cançonetas com acompanhamento de viola e guitarra inglesa (séculos XVIII-XIX); prefácio de Ruy Vieira Nery. Lisboa: Imprensa Nacional - Casa da Moeda, 2000. p.12.

ENCICLOPÉDIA da música brasileira; erudita, folclórica, popular. São Paulo: Art Ed., 1977. 2v.

JORNAL de modinhas: ano 1; introdução de Maria João Durães Albuquerque; edição facsimilada. Lisboa: Instituto da Biblioteca Nacional e do Livro, 1996. xx, [11], 59p. (Fundos da Biblioteca Nacional. Música, v.1)

KIEFER, Bruno. *A modinha e o lundú*; duas raízes da música popular brasileira. Porto Alegre, Movimento / UFRS, 1977. 49p.

LANGSDORFF, G. H. *27 Kupfer zu G. H. v. Langsdorffs Bemerkungen auf einer Reise um die Welt Erster Theil nebst ausführlicher Erklärung*. s.l., s.ed., s.d. [séc. XIX].

LANGSDORFF, G. H. *Reis rondom de Wereld, in de Jaren 1803 tot 1807. Door G. H. van Langsdorff. Eerste Deel. met platen. Nieuwe uitgave. A. L. Zeclander, s.c. Te Amsterdam, By J. C. van Kesteren. MDCCCXVIII* [1818]. *J. G. Visser, s.c.* 2f., xviii, 334p.

LIMA, Edilson de. *As modinhas do Brasil*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2001. 274p.

MENDES, Eunice Evarina Pereira. Contribuição para o estudo da modinha. *Revista do Arquivo Municipal*, São Paulo: v.27, n.164, p.121-153, jul./set. 1959.

MENDES, Julia Brito. *Canções populares do Brazil*: collecção escolhida das mais conhecidas modinhas brazileiras, acompanhadas das respectivas musicas, a maior parte das quaes trasladada da tradição oral pela distincta pianista [...]. Rio de Janeiro: J. Ribeiro dos Santos, 1911. xx, 336p.

MODINHAS luso-brasileiras; transcrição e estudo de Gerhard Doderer. Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian, Serviço de Música, 1984. xxix, facs., 145 p.(Portugaliae Musicae, Série B, v.44)

MORAIS, Manuel (a). Domingos Caldas Barbosa (fl.1757-1800): compositor e tangedor de viola? COLÓQUIO INTERNACIONAL "A MÚSICA NO BRASIL COLONIAL", Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian, 9-11 out. 2000. *Anais*. (no prelo)

MORAIS, Manuel (b). Modinhas, lunduns e cançonetas com acompanhamento de viola e guitarra inglesa (séculos XVIII-XIX); prefácio de Ruy Vieira Nery. Lisboa: Imprensa Nacional - Casa da Moeda, 2000. 183p., ils.

QUERINO, Manuel Raimundo. A Bahia de outrora. [Salvador], s.ed., 1922. Apud: ANDRADE, Mário de. *Dicionário musical brasileiro*; coordenação Oneyda Alvarenga, 1982-84, Flávia Camargo Toni, 1984-89. Belo Horizonte: Itatiaia; [Brasília], Ministério da Cultura; São Paulo, Instituto de Estudos Brasileiros da Universidade de São Paulo e Editora da Universidade de São Paulo, 1989. p.293 (Coleção Reconquista do Brasil, 2a. série, v.162)

ROMERO, Sílvio. A modinha. *Revista Brasileira*, Rio de Janeiro, v.2, n.8, p.519-521, abr./jun.1881.

SANTOS, Antonio Vieira dos. Cifras de música para saltério. Estudo e transcrições musicais: Rogério Budasz. Curitiba, 1996. 83p, ils. Inédito.

SIQUEIRA, João Baptista. *Modinhas do passado*: investigações folclóricas e artísticas. Rio de Janeiro: Jornal do Brasil, 1956. 185p.

SPIX, Johann Baptist von e MARTIUS, Carl Friedrich Philipp von. *Viagem pelo Brasil 1817-1820*. Belo Horizonte: Itatiaia; São Paulo: EDUSP, 1981. 3v.

TROVADOR: coleção de modinhas, recitativos, árias, lundús. Rio de Janeiro: Livr. popular, 1876. 5v.

VIEIRA, Ernesto. *Diccionario musical*; contendo Todos os termos technicos, com a etymologia da maior parte d'elles, grande copia de vocabulos e locuções italianas, francezas, allemãs, latinas e gregas relativas à Arte Musical; noticias technicas e historicas sobre o cantochão e sobre a Arte antiga; nomenclatura de todos os instrumentos antigos e modernos, com a descripção desenvolvida dos mais notaveis e em especial d'aquelles que são actualmente empregados pela arte europea; referencias frequentes, criticas e historicas, ao emprego do vocabulo musical da lingua portugueza; ornado com gravuras e exemplos de musica por Ernesto Vieira. 2 ed, Lisboa: Typ. Lallemant, 1899. 11p., 1 f. inum, 551p., 1p. inum.